

## Representación de lo femenino en la dramaturgia de Griselda Gambaro (*Primer Período*)

Por Gerardo Camilletti

"Una muñeca enorme, vestida con excesiva profusión de tules y puntillas, enteramente cursi y anti-infantil, rulos ensortijados y una boquita roja y fruncida."

Las paredes

"Toni: ¿Quién te agarró del pelo? ¿Otro hombre?"

Brigita María: Sí, era un hombre.

Toni: ¿Quién era? ¿Te quería?"

Brigita María: (sonríe) No. Me tiró contra la pared.

Toni: ¿Y por qué?"

Brigita María: Quería....silencio. Les gusta el silencio."

Nada que ver

A tender a las descripciones que Gambaro hace de los cuerpos de personajes femeninos a lo largo de toda su escritura dramática puede arrojar alguna luz sobre las vinculaciones posibles entre la situación de la mujer en diversos contextos y los puntos de vista de la autora. Entonces, podemos especular acerca del protagonismo que adquiere la mujer en la sociedad. Dicho pro-

tagonismo recorrería un camino que sin duda va desde la parodia del cuerpo femenino (o bien de "lo femenino") hasta la idealización de la mujer, sin evitar un largo trecho de agresiones sobre ese cuerpo.

Señalamos, entonces, un período inicial (1963-1970) en el que describe de manera abundante los cuerpos femeninos y siempre en tono paródico. Inclu-

sive la descripción de la muñeca de porcelana de *Las paredes* -que, obviamente, no es personaje pero de algún modo cumple una función simbólica, un símil degradado por el recurso de la parodia- marca el tono paródico con que representa a las mujeres que inmediatamente después aparecerán en sus obras recurriendo a lo grotesco. Después de *Nada que ver* (1970) disminuye el lugar que ocupan las descripciones para retomarlas apenas con *La gracia* (1971), y mostrar un cuerpo anulado y violado y así, de modo parecido, se describen los cuerpos femeninos como **cuerpos agredidos**, incluso en *El medio* (1972), el travestismo de los personajes masculinos antes de la muerte pareciera dar una clave de lectura para los textos siguientes hasta *Del sol naciente* (1982/3) en donde *Suki* se despoja de sus ropas de geisha y de alguna manera, embellece o se "enaltece" (algo similar ocurre con *María* en *Morgan* (1989), luego



no habrá descripciones hasta 1994 con *Es necesario entender un poco*, en donde la *Madre* es **apenas** descrita pero cuyos rasgos y gestos son marcados como "seguros" y "protectores". Observamos en sus personajes femeninos que, a la disminución de descripciones, le corresponde una participación más acentuada, desde el discurso y las acciones.

Si de sus textos dramáticos publicados extraemos las descripciones que en las didascalias se hace de cada personaje femenino observaremos, en primer lugar, la abundancia descriptiva en sus obras iniciales y el cuidado por el detalle. En segundo lugar, que, coincidentemente, varios de estos textos corresponden a adaptaciones de narraciones anteriores.

Obviamente, aportamos bien poco con llamar la atención sobre la cantidad de líneas reservadas a la descripción que la autora hace de los cuerpos femeninos, pero, merece la pena mencionarlo en virtud de las observaciones que haremos sobre los últimos personajes y así tratar de reconstruir la **figura** de mujer delineada a lo largo de toda su dramaturgia como una "figura que se construye con diversos rostros que están ligados a los acontecimientos sociales y culturales, y cuyo cuerpo es un símbolo y una consecuencia (en térmi-

nos meta-fóricos, claro) del cuerpo social en el que está inserta y que es su paradigma<sup>1</sup>. Por *figura* entendemos a aquello que "reagrupa un conjunto de rasgos distintivos más bien generales. Se presenta como una silueta, una masa todavía imprecisa que cuenta sobre todo por el lugar que ocupa en el conjunto de los protagonistas como forma de una función trágica"<sup>2</sup>. De los primeros rostros de esta figura nos ocuparemos en el presente trabajo.

En la década del 60 y hasta 1970, las descripciones a las que hacemos referencia, corresponden a estereotipos<sup>3</sup>. La relación que hay entre estos estereotipos y su función en cada obra, marcan una negatividad (con excepción de *Emma* en *El campo*, de la que nos ocuparemos más adelante), es decir, si bien, en muchos de sus textos recurre a lo paródico, en estos casos, la parodia indica, no sólo una burla de aquello que se muestra sino que implica, en este caso, una crítica feroz a ciertos modelos de mujer que Gambaro ya estaba dispuesta a desacreditar. En efecto, en los primeros años, la parodia es un recurso para poner en claro el lugar que ocupa la mujer en el devenir histórico y político. De tal manera que, rompiendo con ciertas imágenes "sagradas" de la mujer/madre, mujer/esposa, mujer/objeto

deseado, se construye una figura de lo femenino como lo devaluado o subvalorado desde el punto de vista ideológico que es, por supuesto, el punto de vista social estipulado por la **mirada masculina**.

En su primer texto *Las paredes* (1963) cuya versión narrativa hemos analizado en trabajos anteriores<sup>4</sup>, no tiene personajes femeninos, sin embargo, hay un objeto que representa, entre otras cosas, a la mujer, este objeto es una muñeca de porcelana cuyo epíteto fundamental es **enteramente cursi**; hay cierto juego fetichista (insinuado) con la muñeca, por otro lado, el *Joven* intenta romperla o aniquilarla, intento que, por supuesto, fracasa. No está de más observar que la imagen final del texto es la del *Joven* abrazado a la muñeca esperando una muerte inevitable. En ese espacio reducido, el *Joven* (metáfora generacional) queda aferrado a un objeto de uso infantil, femenino y, además, **caricatura de lo femenino**. Esa es la figura de no sólo una generación en términos generales, sino de una **generación masculina** que deviene incapacitada y que, además, se muestra atada a un modelo fosilizado de mujer que por ser caricatura/estereotipo, muestra la negatividad de aquello que le queda como símbolo de lo femenino. Además del

diagnóstico social que se hace en *Las paredes*, el objeto "muñeca" cumple una función anticipatoria de los personajes que posteriormente creará Gambaro en otras ficciones.

En 1965, después de una versión narrativa, escribe, *El desatino*. En esta pieza, hay dos personajes femeninos, uno denominado *Madre* y el otro *Lily*. Las descripciones del primero corresponden a un personaje *grotesco* y, por consiguiente, negativo desde el punto de vista visual, entendiendo como *grotesco* a aquello que es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma<sup>5</sup>. Por otro lado, la figura de la *Madre* responde a una oposición absoluta con esa forma (estereotipo) social y cultural que de la madre se tiene<sup>6</sup>. Al contrario de lo que el espectador de la década del '60 podría esperar (dada la larga tradición teatral y el estereotipo cultural de madres benévolas, comprensivas y protectoras), la *Madre* de *El desatino* se presenta ruin y egoísta con su hijo Alfonso e incluso impúdica con el amigo de éste, *Luis*. Claro que estas características que, más bien, corresponden a valores morales, están cuidadosamente reforzadas por una descripción cargada de valoraciones negativas; el vestuario es descuidado y deliberada-

mente grotesco. Toda la descripción focaliza el carácter decrepito del aspecto e intenciones de este personaje. La erotización anacrónica y extravagante de la *Madre* contrasta con la imagen idealizada de mujer con la que *Alfonso* fantasea; él, además, promueve que los demás personajes participen en esta fantasía. Cabe hacer un paréntesis en este punto para aclarar que hay elementos suficientes en el texto para analizar a *Lily* como personaje imaginado y no como personaje real.

En su artículo *Las fuentes y las consecuencias del absurdo en El desatino de Griselda Gambaro*, Liliana Rossi propone un análisis contradictorio del personaje *Lily* ya que, por un lado lo analiza como personaje de la realidad del drama: "*Es esposa de Alfonso, nñera de Viola y, respecto de Luis, esposa de su mejor amigo. [...] Aunque se parece a Anita Eckberg y habla como norteamericana, su misma teatralidad nos induce a pensar que es una impostora, una cbica argentina que quiere ser y se comporta como lo haría, según ella una actriz de Hollywood*" y por otro afirma que la *Madre* "*logra una especie de sustitución simbólica cuando se convierte en amante de Luis y Lily desaparece como consecuencia de la muerte de Alfonso*"<sup>7</sup>. Precisamente, si *Lily* desaparece como consecuencia de la muerte de *Alfonso*, es porque al morir él, el objeto imaginado se diluye, **no se va** sino

que **desaparece**. Analizarla como una figura imaginaria es clave para cualquier abordaje al análisis de las relaciones concretas y simbólicas entre personajes, de lo contrario, se estaría conjeturando según un modelo de análisis que más bien convendría a la estética realista en donde, en todo caso, forzaríamos una observación de conflictos ligados a la mera convivencia hostil y no a las relaciones simbólicas que se establecen, en realidad, entre los distintos personajes.

En cambio, resulta más ajustada a lo que afirmamos la lectura que hace Marta Contreras al respecto cuando afirma que *Lily* "Existe como fantasma ensoñado que no alcanza a materializarse por la naturaleza misma de su origen y porque finalmente en el espacio de la escena hay otra mujer dominante que es la madre, quien la suplanta ocupando su lugar al usar sus objetos"<sup>9</sup>. Este será nuestro punto de partida para analizarla.

*Lily* es el objeto de deseo de *Alfonso* y como tal, corresponde al estereotipo de mujer despampanante, indicada en las didascalias de la autora como "es una especie de Anita Ekberg". Por supuesto que no deja de mencionar el carácter infantil de esta fantasía cuando observa que habla "un poco como los niños o adolescentes imaginan que hablan el inglés los gangsters o las vampiras". Cuando

*Alfonso* muere, *Lily* desaparece y con ella la preocupación de la *Madre*. Es claro que, las interpretaciones que asocian la muerte de *Alfonso* y la desaparición de *Lily* con la ruptura del vínculo edípico existente entre el hijo y la madre y el deseo de idealizar a la madre, son plausibles, no obstante, es interesante observar que, de algún modo, esa muerte -con la consecuente desaparición de la mujer idealizada-, marca la hegemonía de un modelo sobre otro, es decir, a la desaparición de *Lily* le sigue la instauración de la *Madre* como *mujer única y real*, quien para Marta Contreras "es la que tiene el poder, tiene el falo, el de *Luis* y administra con sus deseos el erotismo de la escena"<sup>10</sup>, por consiguiente, asume un matriarcado pero "fundado en el falo"<sup>11</sup>. Entendiendo la reunión final como un encuentro social, una actualización metafórica del contexto social político y cultural,



"Negras", Edgar De Santo

podemos decir que Griselda Gambaro, pondría en evidencia que ha quedado en el centro de lo social una mujer patética en sí misma pero cruel. Esto, claro está, no necesariamente debe entenderse como la afirmación de un estado de las cosas ("la mujer actual es así"), sino como un acto de desenmascaramiento de la abyección de un modelo de mujer que no representa a "la madre" sino al equívoco de pensar que una mujer debe ser madre y por lo tanto buena. Este punto de vista (el de Gambaro) que, en apariencia, es desalentador, marca un vacío, o mejor dicho, un lugar aún no ocupado por la mujer como



protagonista "heroica" o al menos cargada de rasgos positivos, cosa que sucederá en los textos que posteriormente analizaremos. En definitiva, no creemos que se trate de denostar a la mujer sino más bien de reclamar o añorar un protagonismo capital, una mujer construida desde el punto de vista femenino y no desde las estructuras que la mirada masculina prevé.

*Viejo matrimonio* o, como después se lo conoció con el título *Viaje de invierno*, también es de 1965. La descripción que en este texto se hace del único personaje femenino es bien escasa pero suficiente para comenzar a especular sobre la dicotomía ser/parecer (o aparentar). En este texto comienza a aparecer reforzada la idea de disociación entre *forma* y *función*. Amalia es un personaje que no puede envejecer a la par de su marido quien tiene la voz joven y potente pero el cuerpo frágil. Ella, en cambio, sufre el envejecimiento en su voz, voz que oculta porque se avergüenza; su cuerpo es el de una mujer de unos treinta años. La cuestión aquí, desde el punto de vista simbólico, parece ser, la dependencia, en cierta medida del marido (varón), que no puede obrar pero sí imponer su voz. A ella no le queda más que utilizar el cuerpo, *aún no tiene una voz que la represente*. Utiliza

grabaciones de una voz que ya no es la suya.

Además de lo que significa para una lectura de las relaciones matrimoniales, del desgaste, de la incomunicación, este texto anuncia y pone en evidencia, de alguna manera, una toma de conciencia con respecto a la *necesidad* de hablar, a la imposibilidad de manifestarse con una voz que sea aceptada por la misma portadora. Al envejecimiento de la voz, podría, quizás, corresponderle una lectura sobre el envejecimiento discursivo. O sea, la discursividad femenina ya no representa a la mujer porque pertenece a una retórica modelada según las expectativas del varón, es decir, "una voz" y un discurso" dirigido *a y por* el punto de vista masculino.

En 1967 escribe *El campo*. El único personaje femenino es *Emma*, es la primera dentro de la dramaturgia de Gambaro que aparece con signos de violencia física: "*cabeza rapada*", "*berida violácea en la palma de la mano derecha*". Correspondería hacer un paréntesis en cuanto a las posibles correspondencias con *Viejo matrimonio*. Si decíamos que en aquel texto, la voz de Amalia se ocultaba evidenciando de algún modo la imposibilidad de asumir un discurso representativo de la mujer, en *El campo*, podemos observar que, por momentos, *Emma* intenta

desnudar la "verdadera voz", el "tono real" (ej: "*salvo oportunidades en las que la voz se desnuda y corresponde angustiada, desoladamente, a su aspecto*"). (pág. 173)<sup>12</sup>. Este aspecto está ligado a la apariencia física de Emma ya que, los signos de violencia ejercidos sobre ella corresponden a un cercenamiento de "rasgos femeninos"<sup>13</sup> como el cabello ausente ("*cabeza rapada*") y la falta de maquillaje. Más allá de que el aspecto de Emma connote presidio, también por lo señalado, connota una borradura de su feminidad, apareciendo ésta, por momentos, de manera estereotipada o artificializada. Cabe recordar que la sobreactuación que ejecuta *Emma* cuando representa el estereotipo de lo femenino, es decir, lo femenino hipercodificado, el referente parodiado se degrada<sup>14</sup> en la saturación de signos que le dan identidad, observando, además, un patetismo singular como en el siguiente ejemplo: "*Entra Emma. Tiene una ridícula peluca sobre la cabeza rapada y arrastra una cola de raso cosida burdamente sobre el camión gris*". (pág. 186)". Claro que también se parodia el punto de vista masculino, similar al punto de vista masculino parodiado en la imagen idealizada de mujer que tiene *Alfonso* en *El desatino*.

Por ser el texto que marca el cambio en la imagen de lo



femenino, resulta imprescindible hacer mención a *Nada que ver* (1970) en virtud de ser aquel en el que se pone en evidencia un cambio en cuanto a la representación de lo femenino. Como **figura de varios rostros**, aquí comenzaría a mostrar (aprovechando la metáfora utilizada) el perfil de un **nuevo rostro** correspondiente a una nueva función de la mujer en el contexto en el que vive.

En *Nada que ver*, empieza a notarse una especie de despreocupación por mencionar signos de apariencia física. *Brigita María* corresponde al estereotipo de mujer joven y bella amada por un ser monstruoso. Esto pareciera suficiente para provocar en el sujeto monstruoso, el conflicto previsible de la imposibilidad de concretar el amor con la "dama" amada. Esta complicación no ocurre de la manera que el espectador/lector (acostumbrado a este tipo de tramas) espera sino que se hace efectiva pero invirtiendo los roles o alterando los resultados que en general tienen estos amores "imposibles". El monstruo, *Toni*, sufre un cambio al humanizarse a partir del amor que siente por y de *Brigita María*. Ella, admirada por *Toni*, es perseguida por unos sujetos al tiempo que desarrolla una relación afectiva con el monstruo, a me-

didada que la acción se complica, *Brigita María* va tomando conciencia de algunas cuestiones que tienen que ver con los derechos individuales. Ella, a causa de una presunta actividad política, es asesinada por sus perseguidores y luego reemplazada por *Manolo* (novio de *Brigita María* y creador de *Toni*) por un equivalente deformado. Con respecto al cambio final de apariencia y función del personaje, debemos señalar que: a la toma de conciencia y consiguiente actividad política, corresponde una deformación física que la degrada, un cambio en la voz. No es ocioso recordar que su muerte es provocada con un disparo en los ojos y que estos tienen connotaciones muy claras vinculadas a la capacidad de tener una "mirada crítica". Cabe observar, además, que su voz es la única que se escucha en el final aunque todavía es, como dice el texto, "*una voz estúpida y gutural. (pág. 269)*".

Con respecto al personaje *Abuela*, presenta rasgos grotescos y disociados en cuanto a la relación *forma/función* que ya habíamos señalado en *Viejo matrimonio*. No obstante, en el texto se la describe con rasgos de *muñeca*. Resulta inevitable establecer una relación entre el objeto "muñeca" de *Las paredes* y este personaje.

A pesar de haber escrito



*Nos-feratu* y *Cuatro ejercicios para actrices*, en el mismo año, es importante considerar a *Nada que ver* como el último texto del período en el que se describe ampliamente a los personajes femeninos y también como el texto en el que comienza a aparecer *el otro rostro* al que hacíamos referencia más arriba. En efecto, *Brigita María* sería el esbozo de una mujer distinta, participativa, con capacidad para la acción, pero, al ser asesinada, el reemplazo es una deformación grotesca, absolutamente inútil. Lo evidente es que esta mujer creada/modelada por el varón, no puede sino más que tener una voz estúpida. *Nada que ver* propone un nuevo rostro, pero aún resulta lo suficientemente débil como para imponerse y sobrevivir.

Ciertamente en *Cuatro ejercicios para actrices*, Gambaro no hace más que desarrollar diálogos entre mujeres que se muestran en oposición, pero no hay absolutamente ninguna didascalia reservada para la descripción física de los personajes.

Hemos podido observar, entonces, cómo Griselda Gambaro, a través de sus textos dramáticos, ofrece un diagnóstico no sólo del estado en

el que se encuentra la sociedad sino un diagnóstico de la mujer en la sociedad. En efecto, hasta 1970, la figura muestra un primer rostro, el de una feminidad parodiada, una feminidad sospechosa en cuanto tal en virtud de estar ligada a un código de "lo femenino" establecido y controlado por el varón. No obstante, el nuevo rostro que comienza a perfilarse en esta figura a través de *Nada que ver*, carece de la fuerza suficiente para imponerse, hemos visto, amén de las connotaciones políticas, cómo *Brigita María* es silenciada con un tiro en los ojos. De modo tal que, aún le queda un camino extenso por recorrer hasta tener la fuerza suficiente para imponer su voz y sobrevivir.



Gerardo Camilletti. Profesor en letras graduado en la UNLP. Realiza sus investigaciones en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. Ha escrito diversos artículos sobre cine y teatro. Dicta cursos de capacitación para docentes en organismos públicos y privados. Coordinó el Taller de Actuación e Investigación Teatral de la Facultad de Humanidades de la UNLP entre 1993 y 1996. Coordina desde 1998 un taller de teatro para adolescentes y dicta clases en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, entre otras actividades docentes.

#### BIBLIOGRAFIA

- AAVV: *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Diana Taylor editora. Canadá: Girol Books, Inc., 1989.
- AAVV: *Poder deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Baudrillard, Jean: *De la seducción*. Buenos Aires: REI, 1989.
- Camilletti, Gerardo: "Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro" leído en el IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras, GETEA, UBA; 2 al 6 de agosto de 2000.
- Contreras, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Trad. y adap. F. Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.
- Rossi, Liliana: "Las fuentes y las consecuencias del absurdo en El desatino de Griselda Gambaro". En: *De la colonia a la postmodernidad*, Roster, Peter y Rojas, Mario editores, Argentina: Ed. del IITCTL, 1992.

#### EDICIONES UTILIZADAS DE LOS TEXTOS DE GRISELDA GAMBARO

Gambaro, Griselda:

- Teatro 1: Real ensayo. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- Teatro 2: Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.
- Teatro 3: Viaje de invierno. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. Decir sí. Antígona Furiosa y otras piezas breves*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- Teatro 4: Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- Teatro 5: Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- Teatro 6: Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.

# CITAS

- <sup>1</sup> Observaciones aportadas por Marta Contreras en comunicación personal por e-mail.
- <sup>2</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. S.V FIGURA
- <sup>3</sup> Op. Cit. S.V ESTEREOTIPO.
- <sup>4</sup> Cf. "Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro" leído en el IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras, GETEA, UBA; 2 al 6 de agosto de 2000.
- <sup>5</sup> Pavis, Patrice, Op. Cit. S.V. GROTESCO
- <sup>6</sup> Cf. Rossi, Liliana, "Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El desatino* de Griselda Gambaro". En: *De la colonia a la postmodernidad*, Roster, Peter y Rojas, Mario editores, Argentina: Ed. del IITCTL, 1992. Pág. 226
- <sup>7</sup> Op Cit. pág. 227
- <sup>8</sup> Op. Cit. pág. 229.
- <sup>9</sup> Contreras, Marta. *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994. Pág. 59. El subrayado es nuestro.
- <sup>10</sup> Op. Cit. pág. 65.
- <sup>11</sup> Ibid.
- <sup>12</sup> Subrayado nuestro
- <sup>13</sup> En este sentido usamos "femenino" desde el punto de vista de los *esterotipos* sociales en los que se le asigna a la mujer una serie de rasgos exteriores que la definen analógicamente por oposición al varón (ej: cabello largo, aros, maquillaje, etc.)
- <sup>14</sup> Para una mayor comprensión de este asunto ver Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Buenos Aires: REI, 1989